

音楽図像学へ — 美術史学からのアプローチ

—— ファン・エイク兄弟作《ヘントの祭壇画》 「奏楽の天使たち」を中心に ——

青 山 愛 香

はじめに

1. 研究史
2. ファン・エイク兄弟《ヘントの祭壇画》(1432年)の図像
3. 《ヘントの祭壇画》の「奏楽の天使」
4. 詩篇挿絵とのつながり
5. 楽器の復元
6. バンショワの肖像画
7. 奏楽の天使の世俗化

結び

はじめに

美術史と音楽史とは互いに分身のような学問である。また音楽と美術に同時に才能を発揮する芸術家もいて、ゲーテ時代に活躍したドイツの女流画家アンゲリカ・カウフマン Angelika Kauffmann (1741–1807) が描いた1791年の自画像《音楽と美術の間で逡巡する自画像》(ノステル修道院、ウェイクフィールド) (図1)¹⁾ には、両者の間でどちらの才能を優先すべきかを迷う芸術家の

1) T. Phillips, *Music in Art*, München, New York, 1997, 37. 一方で1754年の《13歳の自画像》(インスブルック、チロル州立博物館)においては、カウフマンは自身の姿を、楽譜を手にした若い音楽家として描いている。

姿が描かれている。「音楽」を主題とした絵画作品は多く、音楽史もまた「絵画」を研究対象に含めている。本稿では美術史と音楽史という姉妹学科がどのように一枚の絵画作品にアプローチするのか、具体的な作品に沿いながら見てゆきたい。まずは美術史と音楽史が相互にどのように影響を与えながら発展してきたのか、研究史を概観しよう。

1. 研究史

音楽史では、20 世紀初頭にオーストリアのグイド・アドラー Guido Adler (1855-1941) が音楽学における様式史研究の基礎を築いた。その際に、アドラーは美術史において様式学研究の基盤を作ったウィーン学派のアロイス・リーグル Alois Riegl (1858-1905) や、スイスの美術史家ハインリヒ・ヴェルフリン Heinrich Wölfflin (1864-1945) の方法論に依拠している²⁾。また 1919 年にはクルト・ザックス Curt Sachs (1888-1959) が初めて美術史の様式概念を具体的に音楽の分析に適用した³⁾。彼はここでヴェルフリンによってルネサンスとバロックを区別するために提唱された様式概念を 16・17 世紀の音楽にあてはめようと試みたのである⁴⁾。現在「バロック」という語は音楽史においては様式ではなく時代概念として用いられ、バロック音楽とは美術史上「バロック」と呼ばれる 17・18 世紀に作られた楽曲を意味するようになった⁵⁾。

また美術と音楽の発展史は必ずしも平行関係にはなく、ルネサンス美術が誕生した 15 世紀のイタリアや、絵画の黄金期を迎える 17 世紀のオランダにおいてはまず美術が花開き、その時代の終わりに音楽が中心的な役割を果たす。と

2) G. Adler, *Der Stil in der Musik*, Leipzig, 1911.

3) C. Sachs, >*Barockmusik*<, in: Jahrbuch Peters, Leipzig, 1919, 7-15.

4) R. Hammerstein, *Musik und bildende Kunst. Zur Theorie und Geschichte ihrer Beziehungen*, in: IMAGO MUSICAE I, 1984, 1-28.

5) 美術史ではバロックをクラシックの発展的解消段階と捉えるために、音楽史においてバロック音楽の後に続くハイドン、モーツァルトやベートーヴェンの音楽が「クラシック」と称されることに戸惑う。これは美術史においてはギリシャ・ローマの古典古代を「クラシック期」と考えるために、両者に齟齬が生じるのである。

ころが19世紀のドイツにおいては音楽が目覚ましい発展を遂げるが、美術にはそれに匹敵する展開は見られない。つまり美術と音楽とは芸術の表現方法の違いのみならずその発展史においても異なるために、同時代に制作されたものであっても、それらを様式的に同一のものとして扱うことができないことは、クルト・ザックス以降の研究が明らかにしている⁶⁾。だが1970年代から80年代にかけて特に発展してきた音楽図像学という研究領域は美術史学からみると、まさに分身ともいうべきものである。

1930年代初頭、イコノロジー研究の基礎を築いた美術史家アビ・ヴァールブルク Aby Warburg (1866-1929) の周辺において初めて美術と音楽学の相互補完的な研究が芽生え始めた⁷⁾。音楽図像学では写本や絵画に残された楽器の図像を1930年代から歴史的楽器や古楽器の復元のための資料とみなすようになった。1500年以前に制作された楽器で現存しているものは少なく、それらの失われた楽器の構造、演奏技術、演奏形式や音楽を取り巻く社会や歴史を知る上で、美術作品は貴重な資料と認識されるようになったのである。だが、第二次世界大戦までの音楽史においては専ら絵画に描かれた楽器のリアリティー、つまり復元の素材として信憑性に足るかという点に研究が集中していた⁸⁾。

では音楽図像学が研究対象とする絵画にはどのような主題が含まれるのだろうか。キリスト教美術に限って見るならば、まずは旧約聖書の『詩篇』挿絵が挙げられる。『詩篇』の作者とされるダビデ王は竖琴の奏者として楽器を手にしてしばしば描かれ、挿絵には楽器を演奏する人物が多数登場する⁹⁾。新約聖書の最後の一書である『黙示録』においてはラッパを吹く天使の他に、24人

6) Hammerstein, 1984, 12.

7) MGG, Sachteil 6, 1321.

8) Hammerstein, 1984, 25-26. 歴史的に復元された楽器ならびに古楽器を用いた演奏法とその意義については、木村佐千子『古学の演奏と演奏習慣 — その歴史と実態、現代的意味について —』獨協大学「ドイツ学研究」第56号、57-85頁を参照のこと。

9) 音楽図像学が特に重視するのが、テキストが含まれる写本挿絵である。中でも『詩篇』と音楽の関係については T. Seebass, *Musikdarstellung und Psalterillustration im frühen Mittelalter*, 2 Bde., Bern, 1973 を参照のこと。

の長老たちがそれぞれ楽器を手にしており、12世紀から15世紀にかけては「奏楽の天使」という図像において楽器が登場する図像が多種多様に展開していった¹⁰⁾。

戦後アメリカ合衆国においてはオーストリア生まれのエマヌエル・ヴィンターニッツ Emanuel Winternitz (1898–1983) を中心に研究は進み、1972年にはハワード・マイヤー・ブラウン Howard Mayer Brown (1930–1993) が1800年以前に成立した絵画の中で、楽器を扱っている作品のカタログ化を図っている¹¹⁾。1984年には音楽図像学専門雑誌『IMAGO MUSICAE』がオーストリアの音楽図像学者ティルマン・ゼーバス Tilmann Seebass の編集で刊行された。

これらの研究者が研究の方法論としては20世紀を代表する美術史家エルヴィン・パノフスキー Erwin Panofsky (1892–1968) やヤン・ビアロストキ Jan Białostocki (1921–1988) のイコノロジー理論に依拠しようとしていることは¹²⁾、20世紀初頭のウィーンにおけるアドラーとリーゲルや、1930年代のアビ・ヴァールブルクの周辺のように、その後も美術史と音楽史が手を携えて展開しようとしたことを示している。

しかし、音楽図像学に携わる研究者が一様に指摘しているように絵画は必ずしも歴史的楽器復元のための理想的な資料とはなり得ない。なぜならば絵画の中の楽器は単純に楽器の正確な記録として描かれているというよりも、作品固有の文脈に応じて画家の視点から描かれているからである¹³⁾。

10) A. Jaschinski (E. Winternitz), *Engelmusik-Teufelmusik*, in: MGG (= Die Musik in Geschichte und Gegenwart) Sachteil 3, 8–27. 「奏楽の天使」は早くから音楽図像学の関心を集め、図版のカタログ化も早い段階から行われた。音楽図像学のコンテキストで天使と音楽の関係に注目した論考として、山本成生『天上と地上のインターフェイス——奏楽天使の学際的素描——』西洋中世研究 No. 4、2012年、78–97頁を参照。

11) H. M. Brown, *Musical Iconography: A Manual for cataloguing Musical Subjects in Western Art before 1800*, New York, 1972.

12) Hammerstein, 1984, 26–28.

13) H. M. Brown, *Iconography of music*, in: The New Grove Dictionary of Music and Musicians, vol. 9, 1980, 13. ここでブラウンは「音楽学者が楽器学のための資料としてのみ(絵画に)関心があったとしても、絵画作品は注意深く扱われなくてはならない。どの絵画も現代的な意味での(楽器復元のための)資料として使用する前に、その

一方美術史家はしばしば絵画に描かれた楽器や演奏する人々を見る時、それが具体的な音を持つもの、更には音楽を奏でているという事実を忘れがちである。復元された楽器の音色を聞き、その時代に作曲された楽曲を聞いて初めて「音楽を奏でる人々」が描かれた絵画が、その時代の生きたドキュメントにも成り得ることを認識するのである。従って音楽が主題となっている絵画作品の場合、音楽史と美術史が問題意識を共有することは非常に有効であろう。

本稿は音楽図像学に倣って「音楽を奏でる絵画」を眺めたい。ここで改めて取り上げる作品はファン・エイク兄弟による《ヘントの祭壇画》（ヘント、聖バーフ大聖堂）の二枚のパネル「奏楽の天使」（161.7×69.3 cm）（図 5/6）である。この多翼祭壇画は 15 世紀北方ルネサンスが生んだ比類のない記念碑的作品だが、長い研究史を持つ同作品を音楽図像学というサーチライトで照らした時、美術史学がこれまで見落としてきたものが見えてくるだろうか。

2. ファン・エイク兄弟《ヘントの祭壇画》（1432 年）の図像

ファン・エイク兄弟の「奏楽の天使」を論じる前に、まずは《ヘントの祭壇画》の 24 枚のパネルに何が描かれているのか、簡単に触れておきたい。《ヘントの祭壇画》という名で知られるこの作品は、現在ベルギーのヘントにある聖バーフ大聖堂のために制作された。祭壇画は 19 世紀にロマン派の画家ピーター・フランス・デ・ノーテル Piter Frans De Noter (1779-1842) が 1521 年のデューラーのヘント滞在をイメージして描いた油彩画《ヘントの祭壇画を見学するデューラー》（エンスヘーデ、トウエンテ国立博物館）（図 2）¹⁴⁾にあるように、聖堂内陣に造られた寄進者の礼拝堂に設置されていた¹⁵⁾。現在聖堂の

作品の持つ芸術的ならびに歴史的文脈から研究を始めなくてはならない。」と述べている。また T. ゼーバスは「音楽図像学は楽器学と同程度に美術史学の専門知識を必要とする。両方を学んでいない者は分析の際に問題を抱えることになる。」(T. Seebass, *Musikikonographie*, in: MGG, Sachteil 6, 1321.) としている。

14) E. Dhanens, *Hubert und Jan VAN EYCK*, Antwerpen, 1980, 77, Abb. 45.

15) Dhanens, 1980, 378.

地下礼拝所において分厚いガラスの奥に設置されたこの多翼祭壇画は、かつては特別な場合を除いて、ミサが行われない時には両翼は閉じられた状態にあった¹⁶⁾。24枚のパネルを結びつける画枠には「銘文」が入っており、これらは我々に祭壇画に関する重要な情報を与えてくれる¹⁷⁾。

表扉（図3）はパネルを縁取る外枠によって、まるで二層式の住宅のような構造をしている。色彩はアイボリー、白、緑、赤を基調としており、全体に統一感がある。最上段の円形のリュネットには、左から旧約聖書に登場する預言者ザカリア、エリトリアの巫女、クマエの巫女、次いでミカが描かれている。場面は下段の新約の世界に続き、四人の預言者たちはイエス・キリストが受肉して地上に降り、十字架にかけられることによって人類を救済するという物語が「受胎告知」から始まったことを上段から見届けているのである。

そしてその一段下に、この祭壇画の寄進者たちヨース・フェイト夫妻と、彼らに挟まれるように二人のヨハネが描かれている。洗礼者ヨハネは、シント・バーフ大聖堂がかつてヨハネを守護聖人とする教会であったこと、そして福音書記者ヨハネは、祭壇内部に展開する黙示録的場面の目撃者ならびにその物語の執筆者として選ばれた¹⁸⁾。

両翼を開くと、そこにはまばゆいばかりの光を放つ人類救済の物語が展開する（図4）。画面中央で緋の衣をまとう神（キリスト）を頂点として、全体は
シンメトリー
左右対称の極めて安定した構図である。まず我々が注目すべきは上下二段に重

16) 祭壇画の開閉は教会暦の流れに沿って行われた。多翼祭壇画の各パネルはそれぞれ目的に応じて動かすことができた。日曜と祝祭日は両翼が開かれたが、ミサが終わると両翼は閉じられ、カーテンで覆われた。ミサ以外の機会に祭壇画を見学したい者は、身分に応じて心付けを渡した（Dhanens, 1980, 117-118）。

17) 表扉の枠に書かれた四行の六脚韻詩（Hexameter）から我々はこの作品がフーベルトとヤンという二人の兄弟によって制作されたこと、1432年5月6日に聖堂に奉納されたことを知る事ができる（Dhanens, 1980, 374）。

18) この祭壇画が奉納された5月6日は福音書記者ヨハネがローマのラティナ門で殉教した日にあたる。1432年の同日、フィリップ善良侯の息子がヨース Joos という名でヨハネ教会において洗礼を受け、名付け親になったヘントの市民ヨース・フェイト Joos Vijd がこの日を記念して《ヘントの祭壇画》を寄進した（G. Pochat, *Bild-Zeit. Zeitgestalt und Erzählstruktur in der bildenden Kunst des 14. und 15. Jahrhunderts*, ARS VIVA Bd. 8, Wien, Köln, Weimar, 2004, 141）。

なった中央の四枚のパネル（図7）である。一見すると人々が集う緑で覆われた風景の上に玉座に座る王がいて地上に君臨しているように見えるが、実はこれは上下いずれも「天国」を表しており、「天国の二重重ね」の状態である¹⁹⁾。これまで論争を繰り返して来た数々の研究者たちの見解で唯一一致しているのは、この《ヘントの祭壇画》が全体として見た場合一つの主題、すなわちキリスト教徒やユダヤ教徒を含むあらゆる信じる魂が、主の礼拝に集う究極の至福（喜び）を描いた「万聖人の祝祭 Allerheiligenbild」を主題としているという点である。

下段パネルには広々とした緑が広がる風景の中に、祭壇上の生贄の子羊がいて、画面の手前には絶えることなく恩寵を注ぎ続ける「生命の泉」（『黙示録』22章）²⁰⁾が流れている。左右からは夥しい数の人間が祭壇をめがけて列をなしている。子羊の祭壇に向かって手前左側には旧約の族長や預言者たち、右側に十二使徒や教会関係者が集い、中景には殉教者や証聖者、聖司教たちが配される。外側パネルの左側には馬に乗った「正しき裁判官たち」、そして右側パネルには聖なる巡礼者たちと赤いマントを纏った巨大なクリストフォルスに率いられた陰修聖人たちがいる。ファン・エイクはこの「神秘の子羊の礼賛」を描くにあたって聖書の最後の一書である『黙示録』第5章9-10節の聖徒たちの賛美の歌から次の言葉を引用した。

あなた（子羊）は小巻物を受け取り、
その封印を解くにふさわしいお方、
なぜなら、あなたは屠られ、
あらゆる部族とあらゆる国語の「違う民」と
あらゆる国民とあらゆる民族の中から
あなたの血潮によって、[人々を] 神のために購われ、
彼らをば私たちの神に仕える祭司たち [となし]、そして [彼らが支配す

19) E. Panofsky, *Die altniederländische Malerei*, Köln, 2006, 214.

20) 小河陽訳『ヨハネの黙示録』岩波書店、1996年、132頁。

る」王国を造り上げたからです。

彼らは地上を統治するでありましょう。

(小河陽訳『ヨハネの黙示録』岩波書店、1996年)

上段パネルには画面中央の一段高い位置に緋の衣をまとい、教皇の冠と衣装を纏って左手に杓を持ち、右手で祝福のポーズを取る神（キリスト）、そしてその右に冠をつけて本を読むマリア、左に本を開き中央の人物を指差す洗礼者ヨハネが描かれている。中央のキリストを挟んで、左右にマリアと洗礼者ヨハネを配する図像を特に「デシス deisis = 請願」といい、もとはビザンチン由来の図像である。これはキリストが再臨して最後の審判を行う際に、マリアとヨハネが左右から人々のために嘆願、とりなしを願う図像であった²¹⁾。《ヘントの祭壇画》は「デシス」と「神秘の子羊の礼賛」の図像を上下に組み合わせて「万聖人の礼賛図像」を形作っている²²⁾。

1521年4月10日の『ネーデルラント旅日記』の中で、ヘントを訪問中であったデューラーはこの祭壇画を見て次のように記した。「水曜日の朝彼らは私を聖ヨハネ教会堂の塔へと案内した。[…] そのあと私はヨハネの祭壇画を見た。あまりにも素晴らしい、実によく考えられた絵である。殊にエヴァ、マリアそして父なる神が大そう良い。」これは《ヘントの祭壇画》に言及した最も古い記述の一つである²³⁾。

21) 《ヘントの祭壇画》の場合、マリアが取りなしのポーズではなく、読書をしている。またヨハネも同様に膝に書物を載せて中央の神（キリスト）を指差していることから、「最後の審判」における通常の「デシス」の図像ではない（Pächt, 1989, 129）。

22) 《ヘントの祭壇画》内側中央の上下二段と同じような主題の組み合わせは、既にローマの旧サン・ピエトロ聖堂ファサードの13世紀のモザイクに描かれていた。《ヘントの祭壇画》はそのヴァリエーションであると考えられている（越宏一『ヨーロッパ中世美術講義』岩波セミナーブックス 82、岩波書店、2001年、208頁）。

23) デューラー『ネーデルラント旅日記』前川誠郎訳、岩波文庫、2007年、146頁。

3. 《ヘントの祭壇画》の「奏楽の天使」

それでは改めて「奏楽の天使」たち（図 5/6）が設置されている上段パネルを概観したい（図 4）。全体が厳密なシンメトリーで構成される 7 枚のパネルには既に確認したように中央に神（キリスト）、左右にマリアとヨハネ、その隣に奏楽の天使たちが配され、左右両端にアダムとイブが独立したパネルにそれぞれ描かれている。

《ヘントの祭壇画》の「デイシス」の構図は 1220 年頃に制作されたシャルトル大聖堂南トランセプト扉口の彫刻（図 8）にまで遡るものであり、人物像にはゴシック大聖堂のモニュメンタルな彫刻芸術の影響があることが度々指摘されている²⁴⁾。シャルトルの南トランセプト扉口彫刻では、^{まぐさ}楣に彫られたキリストの真下に立つ大天使ミカエルによって、天国と地獄行きに分けられた人間たちが小さく、左右に密集して彫られている。玉座に座るイエス、マリア、ヨハネとこの人間たちは上下で極端に大きさに違いが付けられているが、それは《ヘントの祭壇画》において非常に大きく描かれたデイシスの下に万聖人たちが生贄の子羊の乗る祭壇を中央に挟んで、左右に小さく配される構造とも共通している。

一方上段両脇のアダムとイブ（図 10）もデイシスの人物像と同様に、あたかも丸彫り彫刻のようにニッチの中に納まっている。15 世紀初頭に制作されたランブル兄弟の《いとも豪華なる時祷書》「キリストの鞭打ち」（fol. 144）（コンデー、シャンティイ城）の柱の上の男女の神々（図 11）²⁵⁾ は人物のポーズ、下から見上げたように描かれた姿、腹部が大きく膨らんだ女性人物像の体型から、《ヘントの祭壇画》のアダムとイブとの関連は明らかである²⁶⁾。上段パネルのデイシスの三人、ならびに両端の男女の裸体像には彫刻がイメージの底流に

24) 越、2001、208 頁。

25) Exh. cat. *The Road to Van Eyck*, Rotterdam, 2012, 60, Nr. 3C.

26) *Ibid.*, 60, Nr. 3D.

あると指摘できるだろう。

そしてこれら上段5枚のパネルと同様に、デイシスの両脇を占める奏楽の天使たちにもそれぞれ独立した絵画空間が与えられた。《ヘントの祭壇画》との関連が指摘される二連祭壇画《最後の審判》(ニューヨーク、メトロポリタン美術館)²⁷⁾や《命の泉》(マドリッド、プラド美術館)(図13)²⁸⁾、1400年頃の『カサナテンセのミサ典書 Casanatense Missal』(Ms. 1909)「マエスタス・ドミニ」(ウィンザー城、王立コレクション)(図9)²⁹⁾においては、天使たちはデイシスグループや玉座に座る神の頭上や足下で演奏しており、彼等と同一空間にいる。ところが《ヘントの祭壇画》においては、天使たちは独立した空間を得たことによって「音楽を奏でる集団」としての自立性が確保された。それは天使たちが他の人物像たちが納められた奥行きの浅い、狭い箱形空間やニッチではなく、画面の斜め奥に向けて敷きつめられたタイルの床と、背景がイリュージョニスティックなブルーで表された室内とも屋外とも判断がつかない空間にいることによって更に強調されている。

合唱と楽器演奏の二グループに分けられた計15人の天使たちは、向かって左に8人の合唱する天使たちが三列に折り重なるように立ち並んでいる。画面左端に立ち、最も豪華な赤い錦織のマントを纏った天使は書見台に手をかけて、白い下歯と舌が見えるほどに大きな口を開け、集中した上目遣いの眼差しで一点を見つめて発声している(図12)。8人の合唱する天使たちはそれぞれ異なる形と大きさに口元が開いており、しばしば誰がソプラノ、アルト、テノールを歌っているか判別がつきそうだと評されるように、思い思いの表情を浮かべている。一方楽器を演奏する集団は、画面に対して平行に置かれたオルガンを演奏する後ろ向きの天使を中心に構成されている。ヴィオールを左手に持つ天使はオルガンに手をかけてオルガンの音色に聞き惚れており、ハープを手を持つ天使はあたかも演奏を促すようにその天使の肩に手を置いている。そ

27) *Ibid.*, 104, Nr. 19.

28) Dhanens, 1980, 354, Abb. 219.

29) Exh. cat. 2012, 152, Nr. 18.

の後ろには右上に向けて二列に天使が重なり、画面左端には赤い衣装を着た天使の姿がオルガンの背後から僅かに見えている。丸彫り彫刻のように静止したポーズを取る上段の人間像の間にあって、表情豊かな天使たちは動く空気感を生み出しているのである。

だが何よりも《ヘントの祭壇画》の「奏楽の天使」を同主題の他の作品から際立たせているのは、音楽史で楽器学^{オルガノロジー}の観点から「絵画に描かれた最も写実性の高い楽器の一つ」として長らく注目されてきたパイプオルガンの存在であろう。「オルガン」という楽器は早くから教会音楽の楽器として格別の地位を与えられてきたが³⁰⁾、ファン・エイクのオルガンほど見事に絵画の主役となった作品はない。階段状に一列に並ぶ金属のパイプ列を精密に再現した「楽器の肖像^{ポर्टレート}」である(図 6/15)。光を反射した長短の金属パイプ列を見せるために、楽器は斜め正面から描かれ、演奏する天使は斜め後ろから描かれた。ペヒトが指摘するようにファン・エイクの天使たちは 15 世紀において唯一羽がない天使だが³¹⁾、大きな羽は楽器を遮るために邪魔だったのであり、画面から排除された。天使のアトリビュートである羽がないために、音楽を奏でる一群は豪華な衣装と冠によってかろうじて地上人とは区別されている。

パイプオルガンにはフルーパイプとリードパイプの二種類があり、フルートのように吹き口があるフルーパイプは低音部になるほどパイプが長くなり、高音になるほどパイプが短くなる。そのために画面の左から右下に向けてパイプが階段状に下がっているが、この斜めの線に対抗するように、画面上部では天使が持つハープのシルエットから、ヴィオールを持つ天使のところまで、左下から右上に向かう線に沿って天使と楽器が配される。つまり画面上部は V 字を描き、画面の中で左右のバランスを取っているのである。だがあくまでもオ

30) なぜ古代ローマにおいては「うるさい楽器」と言われたオルガンが教会音楽のための楽器になり得たのかという論考については P. Wilson, *The organ in western culture, 750-1250*, Cambridge University Press, Cambridge, 1993 を参照のこと。

31) Pächt, 1989, 152. フーホ・ファン・デル・フースが 1478 年頃に描いた三連祭壇画の右翼《奏楽の天使》(スコットランド、ナショナル・ギャラリー)においては、大きなパイプオルガンを演奏する天使に羽が生えている。

ルガンが画面の主人公であるために、ハープもヴィオールも演奏されておらず、むしろハープは必要なシルエットを形成するための口実にならなっている。そしてこのオルガンのボリュームに匹敵する垂直方向を持つ要素として、向かって左のパネルにはイソケファリーに並ぶ、合唱する天使たちが描かれた。彼らが平板な壁にならないように、天使が楽譜に手をかけている書見台は斜め右に入る角度に設定され、画面に奥行きをもたらし工夫が凝らされた。大気を感じさせるブルーの背景の前に立つ天使たちがまとう祭服の豪華な金の糸と刺繍には自然な光が反射している。左端の合唱する天使に多くの金と宝石が用いられることで、画面右のオルガンの硬質な金属パイプの放つ鈍い反射光とバランスを取っている。

4. 詩篇挿絵とのつながり

「奏楽の天使」たちの足下の額縁には銘文が入っており、向かって左の枠には「神への歌、恒久なる賛歌、感謝の行為」(Melos Deo. Lays p[e]r hen[n]is. Gra[tia] r[um] a[ct]io) という文言が入っている。右には『詩篇』第150編4節の句「^{パイプ}弦と管で彼(神)を称えよ」(Laudat[e] eu[m] in ch[o]rdis et organo) とある³²⁾。ラテン語の「Organum」は元来ギリシャ語のオルガノン organon に由来し、道具という意味を持つ。詩篇につけられた挿絵でオルガンが登場する最も古く、かつ重要な素描はカロリング朝9世紀の《ユトレヒト詩編》(ユトレヒト大学図書館)(図14)である。ユトレヒト詩篇は一続きの主題や思想における個々の要素を直接、字義通りに視覚的形態に翻訳し、それらを単一の画面の中に結合するというリテラル・イラストレーション Literal illustration の代表的な作品である³³⁾。初期中世のカロリング朝ランス派の画家は古代末期の手本に基づきながら、詩篇テキストの詩句を字義通りに視覚化し、それらのモチーフを一つの構図にまとめあげた。同詩篇の挿絵ではテキストに

32) Dhanens, 1980, 379.

33) 越、2001、190-194頁。

従って、古代風の水力オルガン「ヒュドラウリス organum hydraulis」が『詩篇』第 70/71 編 (fol. 40)、150 編 (fol. 83)、151 編 (fol. 91) の三カ所に描かれている³⁴⁾。特に『詩篇』第 150 編 4 節にはまさにその詩句「cordis et organo 弦と管」の「organum」という語句に、オルガンが字義通り描かれた。《ユトレヒト詩編》の挿絵に 9 世紀には既に制作されていた空気式のパイプオルガンではなく、敢えてヒュドラウリスが描かれているのは、恐らく「古代風」の権威を強調するためだと指摘されている³⁵⁾。《ユトレヒト詩篇》第 150 編 (fol. 83) ではヒュドラウリスはシンメトリーにモチーフが配分された画面の中央に置かれ、六人の天使を従えて画面上部のマンドルラの中にいる神の真下に配されており、左右対称に配された計四人の人物が演奏している。角笛や豎琴、シンバルを手にした両脇の音楽隊よりもはるかに画面全体の中でオルガンが際立たせられているのが特徴的である。

またヴェルテンベルクの州立図書館が所蔵している 830 年頃の《シュトゥットガルト詩篇》³⁶⁾ はユトレヒト詩篇と同様に音楽学者の関心を引いてきた。特に『詩篇』第 150 編 (Biblia fol. 23, f. 163v) は挿絵のサイズも大きく、四角に枠取られた画面には踊り子に角笛、フィードル、シンバルと様々な楽器が描かれており、画面右下にパイプ列が見事に並んだ大きなオルガンが描かれている。ファン・エイク兄弟の《ヘントの祭壇画》の「奏楽の天使」は詩篇挿絵の図像伝統に遡り、《ユトレヒト詩篇》や《シュトゥットガルト詩篇》と同様に、オルガン organum という楽器を特に強調しているのである³⁷⁾。

34) ヒュドラウリスはポンプなどで起こした風を水を用いて一定の圧力に保ちつつパイプに送る楽器であった。古代ローマでは儀式、劇場・競技場・祝宴の場などに備えられた(木村佐千子『ドイツ語圏の鍵盤音楽(Ⅰ)——中世からウィーン古典派まで——』獨協大学「ドイツ学研究」63号、2010年、3-4頁)。

35) ヒュドラウリスはカロリング朝においてある種の「機械工学 ars mechanica」として唯一権威づけられた楽器であった(Wilson, 1993, 160)。

36) Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek, Cod. bibl. fol. 23, 163v. サン・ジェルマン・デ・ブレ、830年頃制作。

37) 9世紀の写本以外にも《ヘントの祭壇画》と同様にオルガンを正面から描き、演奏者を斜め後ろから描く図は1290年のフランドルのアンティフォナル(Baltimore, The Walters Art Gallery, W. 761, fol. 270v)のイニシャルの中に、また1270年の『ルッ

5. 楽器の復元

音楽学者たちは早くから歴史的楽器復元のための第一級の資料として、ファン・エイクのオルガンに注目していた。1980年代に複数のドイツの研究チームが楽器の復元に挑み、その中の一台は1988年に製造されて、現在ヴィンデスハイムのオルガン博物館に展示されている（図16）。復元は様々な科学的手法を用いて行われ、そのうちの一台についてはゲッツ・コリント Götz Corinth によって詳細な復元報告書が残されているが³⁸⁾、本稿のコンテクストで重要なのはファン・エイクの描いたゴシックのポジティブ・オルガン³⁹⁾が「楽器の肖像像」として、復元の際にどのような情報を提供したのかという観点にあるだろう⁴⁰⁾。

当時復元された五台の楽器のうちヴィンデスハイムのオルガン（図16）と1986年に復元されたマインツの個人像の楽器（図17）とを比較すると、二台の楽器のプロポーションが既に大きく異なることに気づかされる⁴¹⁾。ヴィンデ

トランド詩篇 Rutland Psalter』（London, British Library, Add62925, fol. 93v）にも見られる。いずれの挿絵にもオルガンの背後についたフィゴで楽器に空気を送り込む従者の姿がある。

38) G. Corinth, *Eine spielfähige Rekonstruktion des gotischen Positives vom Genter Altar*, ISO yearbook, 1991, 6–38.

39) 「ポジティブ・オルガン Orgel-Positiv」とはラテン語の「設置されている = positum」という語に由来し、運搬可能だが据え置いて使うオルガンのことである。また片手で風を送り、もう片方の手を使って演奏する「ポルタティブ Portativ」という可搬式のオルガンがある（木村、2010、5頁）。

40) 筆者は2013年9月にヴィンデスハイムのオーバーリンガー・オルガン製作所 Oberlinger-Organbau GmbH が所有するオルガン博物館のポジティブ・オルガンとマインツのギュッツ・コリント博士が主体となって復元した楽器（個人蔵）を実地で見学し、演奏を聞くことができた。ここに記して Dipl.-Ing. Wolfgang Oberlinger ならびに Dr. Götz Corinth の両氏に謝意を表したい。

41) 楽器はそれぞれ復元に携わった5つのチームの仮説に基づき復元されており、制作者の数だけ復元された楽器にヴァリエーションが生まれた。従って、ファン・エイク兄弟の描いたポジティブ・オルガンと完全に対一の関係にある復元楽器は存在しないとも言える。

スハイムのオルガンは最前列のパイプ Prospektpfeife が 16 本しかなく、31 の鍵盤が左右対称に配された復元案である。一方マインツの個人像の楽器はファン・エイクが描いた通り最前列のパイプが 21 本、鍵盤はパイプの数と同じ 21 あるが、ヴィンデスハイムのオルガンとは異なり鍵盤は左右対称ではなく、左寄りの配置である。パイプの数の分だけ全体の幅がヴィンデスハイムのオルガンよりも広がっている⁴²⁾。楽器の内部構造に関しては両者ともにスウェーデンのゴートランド島のノルランダ教会に設置されていたゴシックのオルガン「ノルランダ・オルガン Norrlanda-Orgel」(スウェーデン、国立博物館)が復元モデルに採用された⁴³⁾。鍵盤を見ると、ファン・エイクのオルガンもノルランダ教会のオルガンと同じシャベル型であり、黒鍵は一段上から飛び出しているタイプである(図 18/19)⁴⁴⁾。ファン・エイク自身が描き直しをする前の下絵素描においては、鍵盤は現在のものよりも幅が広がった⁴⁵⁾。鍵盤の高音部が演奏する天使によって隠されているために、鍵盤の設定位置には様々な解釈がある。

パイプオルガンにはフルーパイプとリードパイプの二種類あるが、ファン・エイクのオルガンはフルーパイプである。このパイプの長さとの幅のプロポーションによって音色が決定されるが、コリントによると、この「管の長さと径の比を算出するためのグラフ Mensurdreieck」は中世のオルガン製作者が多くの楽器に用いていた比率であったことが判明した⁴⁶⁾。更にコリントは赤外線写真調査から⁴⁷⁾、ファン・エイクが描いたパイプが全て側面に継ぎ目が描か

42) コリントは楽器全体の高さとの幅を祭壇画の遠近法ならびにタイルの大きさから割り出したものの (Corinth, 1991, 10–14, fig. 1, 2, 3)、楽器全体のプロポーションはむしろヴィンデスハイムのオルガンの方が祭壇画に近いという結果になった。

43) G. Corinth, *Akustische Untersuchungen an der strengen Rekonstruktion einer gotischen Kleinorgel* (Vortrag bei der Tagung der Deutschen Gesellschaft für Akustik), Dresden, 2008, 6.

44) Corinth, 1991, 17, fig. 7.

45) Corinth, 1991, 16, fig. 6.

46) Corinth, 1991, 14–15, fig. 4; 2008, 4, fig. 4.

47) J. R. J. van Asperen de Boer, *A scientific re-examination of the Ghent altarpiece*, in: Oud Holland Nr. 93, Quarterly-Nr. 3, 1979, 169, Abb. 28a/28b.

れていることを見だし⁴⁸⁾、現存する最古の演奏可能なパイプオルガンである1450年頃制作のスイスのシオン大聖堂のオルガン⁴⁹⁾と同様に、手前が錫、奥が鉛からできたパイプであると推測した(図22)。金属は当時大変貴重なものであり、錫は鉛よりも高価であった。更にコリントとオーバーリンガー・オルガン製作所はこのパイプの製法がスイスのシオン大聖堂のパイプと同様に砂型鑄造 Sandguss であっただろうとしている⁵⁰⁾。

復元の結果、ファン・エイク兄弟が描いたオルガンのパイプ列は復元された楽器のパイプ列の大きさと幅の等級に5%弱の誤差しかなく、21個の鍵盤はH(165 Hz)からG(522 Hz)の半音階で、ピタゴラス調音であっただろうと結論づけられた⁵¹⁾。

ファン・エイク兄弟は初めてパイプオルガンのパイプの造形に注目した芸術家である。その後楽器の発展と共に、^{パイプ}管はプロスペクト Prospekt⁵²⁾と呼ばれるオルガン全体の概観の装飾的要素としても、非常に重要な役割を果たしてゆくことになる⁵³⁾。ファン・エイクがオルガンの最前列のパイプのみならず、その後ろに二列に立つ細い鉛のパイプ(図20)までも描き込んでいることから(図21)⁵⁴⁾、「時計のような精密機械」⁵⁵⁾と称されるパイプオルガンの構造をファン・エイク兄弟は正確に理解していたのだろう。

48) Corinth, 1991, 21, fig. 12.

49) 木村、2010、5頁。

50) Corinth, 1991, 24–25, fig.15. 砂型鑄造によるパイプの具体的な製法に関しては、コリント論文の付録 Appendix の36–38に詳しい。コリントはその製法が1780年のデイドロとアランベールによる『百科全書』(782–783頁)に掲載されていることを突き止めた。手前が錫になることで、パイプの音量も大幅に改善されるという。

51) Corinth, 2008, 6.

52) プロスペクトとは、オルガンの建築的、そしてしばしば絵画的にも装飾されたオルガン全体の概観をいう。

53) *Lexikon der Orgel. Orgelbau- Orgelspiel- Komponisten und ihre Werke- Interpreten*, hrsg. von Hermann J. Busch und Matthias Geuting, Köthen, 2007, 611–628.

54) Corinth, 2008, 5. Abb. 5. これはこの楽器が長さの異なる数列のパイプ列を組み合わせたミクスチュア Mixturと呼ばれるストップ(パイプに風を送ったり止めたりする機構)を用いていたことを示している(Corinth, 1991, 7)。

55) 木村、2010、5頁。

《ヘントの祭壇画》に関して詳細な研究を行ったエリーザベト・ダーネンス Elisabeth Dhanens は 1980 年に「奏楽の天使」について「静かで、音が低い楽器だけが描かれている」⁵⁶⁾ とディスクリプションしている。ところが再現されたゴシックのポジティブ・オルガンを通して、ファン・エイク兄弟の描いたオルガンがゴシック教会の聖堂全体に響く程大きく、かつ明瞭な音色であったことが明らかになった。

6. バンショワの肖像画

楽器ならびに音楽を奏でる人々をこれほど克明に描き出したファン・エイク兄弟を取り巻く当時の音楽環境はどのようなものだったのだろうか。ファン・エイクが仕えていたブルゴーニュの宮廷は非常に国際色豊かであり、特にフィリップ善良公（在位 1419-67）とシャルル勇胆公（在位 1467-77）は様々な芸術活動を保護したため、ディジョンの宮廷では多くの優秀な音楽家が活躍した。その中の一人がファン・エイク兄弟と同世代のジル・ド・バンショワ Gilles de Binchois (1400?-1460) である。バンショワは 1400 年頃に現在のベルギーのモンスで生まれ、1460 年にソワニーで亡くなったフランコ・フラマンの作曲家である。バンショワは 15 世紀を代表する音楽家ジョン・ダンスタブル John Dunstable (1390?-1453) とギヨーム・デュファイ Guillaume Dufay (1397?-1474) と並び称される作曲家であった⁵⁷⁾。特に 14 世紀末から 15 世紀にかけてブルゴーニュ宮廷を中心に活躍したバンショワとデュファイはブルゴーニュ学派と呼ばれる。ダンスタブル、デュファイそしてバンショワはそれまで単旋律だった音楽を多声音楽（ポリフォニー）へと移行させた重要な音楽家たちであった。

56) Dhanens, 1980, 118. 復元を担当したオーバーリンガー・オルガン製作所のヴォルフガング・オーバーリンガー氏によると、「このように細いアスパラガスのようなパイプで音が出るのかと先代が心配した。」というが、復元されると大きな音を出した。

57) 寺本まり子『旧約聖書から生まれた音楽 詩篇の音楽』音楽之友社、2004 年、24-28 頁。

《ヘントの祭壇画》が1432年に完成した時、ファン・エイク兄弟もバンショワも恐らく30代であった。バンショワの名声を裏付けるように、当時は非常に珍しい「音楽家の肖像」が残されている⁵⁸⁾。中でもヤン・ファン・エイクが《ヘントの祭壇画》を完成させた1432年に描いた《ティモテウスの肖像》(ロンドン、ナショナル・ギャラリー)(図23)⁵⁹⁾をバンショワの肖像とするパノフスキー説は、現在是否定されているものの、未だに魅力的である⁶⁰⁾。一方マルタン・ル・フラン Martin Le Franc による1451年の世俗写本《貴婦人の擁護者 *Le Champion des Dames*》(パリ、国立図書館)の挿絵(fol. 98 r)(図24)⁶¹⁾にはデュファイと向き合うバンショワの肖像が描かれている。両者の頭上には名前が記されており、デュファイの横にポルタティフ・オルガンが、バンショワがハープを手にしており⁶²⁾、1440年頃に二人の音楽家たちが出会ったという歴史的事実を踏まえて描かれている。これらの音楽家たちは当時ヨーロッパで既に名声を確立していた。

58) D. Fallows, *Gilles de Binchois*, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 2, 710.

59) Dhanens, 1980, 182, Nr. 125.

60) E. Panofsky, *Who is Jan van Eyck's "Tymotheos"?*, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, xii, 1949, 80; *Die Altniederländische Malerei. Ihr Ursprung und Wesen*, Bd. I, Köln 2001 (*Early Netherlandish Painting*, Harvard University Press, Cambridge, 1953), 154–155, 194. 今日ではティモテオスが手にしている文書が音楽家のアトリビューションとなる楽譜ではないことと、碑文が彫られた半身像の構図が故人を偲ぶ肖像画である可能性があることから、バンショワ説は否定されている。

61) Philipps, 1997, 74.

62) ポルタティフ・オルガンは「教会」を象徴し、ハープはダヴィデ王の楽器であるため、楽器の中でも格が高い特別な地位が与えられていた(H. M. Brown & S. Sadie, *Performance Practice: Music before 1600*, New York, 1989, 99)。この組み合わせはデュファイとバンショワの肖像以外にも1460年に制作された写本『養生訓 *Regimen sanitatis*』(ベルリン、国立図書館 Ms. germ. fol. 102v)においても、二人の向き合う音楽家のアトリビューションとして描かれている。同様に低流ライン地方の画家による1501年の三連祭壇画(ウィーン、美術史美術館)にはドミニコ会の修道士たちが向かって左のパネルではポルタティフ・オルガンを、右ではハープを演奏する姿で描かれており、楽器の下には《ゲントの祭壇画》と同様に『詩篇』第150編4の詩句が書かれている。

7. 奏楽の天使の世俗化

偉大な芸術とは常に時代を大きく超越する革新性を持っている。ファン・エイク兄弟の同時代人であり、ドイツを代表する思想家ニコラウス・クザーヌス Nikolaus Cusanus (1401-1464) が「無限なるもの、すなわち神はあらゆる小さな事物にも含まれるがゆえに、それは我々の注目に値する。あらゆる小さな部分は宇宙を反映し、宇宙の鏡になる」⁶³⁾ と語った通りに、ファン・エイク兄弟は細部に細部を重ねてゆき、あたかも祭壇画全体が目に見える現実世界の鏡となるように描いた。現実世界をキリスト教主題の中に徹底して映し出すことで、西欧絵画を中世から近世へと大きく転換させたのである。等身大の男女の裸体を体毛の一本一本まで克明に描くこと、草花を 32 種類以上の植物種に描き分け⁶⁴⁾、光を反射した楽器の金属パイプを一本も省略せずに正確に描き切る様からは、ファン・エイク兄弟がこの世のあらゆる事物を等価で見えていたことが分かる。全てはファン・エイクの視覚を通して写されたこの世の鏡であり、それが金地背景に閉ざされた象徴の芸術であった中世のキリスト教美術の世俗化を一挙に促した。

豪華な衣装を身に纏い、自律した空間で演奏する《ゲントの祭壇画》のオルガン奏者は、後世の図像に様々なヴァリエーションを生んだ。1500 年頃になるとフランス・タペストリーの珠玉《貴婦人と一角獣》(パリ、クリュニー中世美術館) の一枚に、オルガンを演奏する美しく着飾った貴婦人が登場する。貴婦人は動植物に囲まれ、閉ざされた庭の中央で侍女に楽器のフイゴを押させ

63) W. Dithey, *Der entwicklungsgeschichtliche Pantheismus nach seinem geschichtlichen Zusammenhang mit den älteren pantheistischen Systemen*. Gesammelte Schriften, vol. 2, 324.

64) L. Behling, *Die Pflanze in der Mittelalterlichen Tafelmalerei*, Weimar, 1957, 45; 越宏一「ナチュラリスティックな植物表現の成立——デューラー前史・総論」明治学院大学言語文化研究所『言語文化』第 30 号、26-27 頁を参照。越は《ゲントの祭壇画》の植物について「…正確な観察に基づく植物表現の極致(スンマ)であり、ヤン・ファン・エイクが成し遂げた可視世界の征服の一大記念碑である。」(27 頁)としている。

ながら演奏中である。これは「五感のアレゴリー」における《聴覚》(図 25)⁶⁵⁾を表す図像である。またドイツの銅版画家イスラエル・ファン・メッケネム Israhel van Meckenem (1445?-1503) の 1503 年頃の銅版画《オルガン奏者とその妻》(B. 175) (図 26)⁶⁶⁾では、年配の男女が机に乗せたポルタティブ・オルガンを隔てて演奏している。夫妻の背後には寝室があり、演奏者たちは完全に世俗の空間へと移動している。その後室内で鍵盤楽器を演奏する図像は 17 世紀のオランダ絵画において、ヨハネス・フェルメール Johannes Vermeer (1632-1675) やガブリエル・メツー Gabriel Metsu (1629-1667)、ヤン・ステーン Jan Steen (1626-1679) といった画家たちによって男女の機微を描く新しい主題へと展開していった。2013 年の夏にロンドンのナショナル・ギャラリーで開催された「フェルメールと音楽——愛と余暇の芸術」展では実際に絵画の中に登場する、絵画と同時代に制作されたオリジナル楽器も展示された(図 27/28)⁶⁷⁾。ファン・エイク兄弟の時代にはポジティブ・オルガンは貴族の館でも音楽を奏でていたというが、《ヘントの祭壇画》「奏楽の天使」に描かれたオルガン奏者が聖と俗の境界線にいたことが、その後の絵画の発展史からも跡づけられるだろう。

結 び

美術と音楽はそれぞれ異なる性質を持つ芸術である。だが瑞々しい草花や枝もたわわに実をつけた異国の果物が繁茂する天国の風景の中に、オルガンと最新ポリフォニーの多声音楽の合唱の音色が加わった時、それらは一つとなって観者の五感に

65) 展覧会カタログ『フランス国立クリュニー中世美術館所蔵 貴婦人と一角獣展』国立新美術館、2013 年、47 頁。

66) The Illustrated Bartsch VI. 269, 175.

67) Exh. cat. *Vermeer and Music. The Art of Love and Leisure*, National Gallery Company, London, 2013, 9. 17 世紀のオランダになると、音楽を奏でる男女が描かれた絵画が大人気を博す。その数は「風俗画」を主題とする絵画の約 30 パーセントを占める程だったという。

強く訴えかけた。祭壇画の前でミサが行われた時、人々は驚嘆したに違いない。それはファン・エイク兄弟が祭壇画という装置を通して仕掛けた「天国」のリアリティーだった。

15 世紀を代表する音楽理論家ヨハネス・ティンクトーリス Johannes Tinctoris (1435?-1511?) は 1476 年頃の著作『数比論 *Proportionale musices*』の序文で「この時代に音楽は非常に栄えて新しい芸術 (ars nova) とみなし得るものを生み出した。この新しい芸術の源はダンスタブルを頂点とするイギリス人たちにあり、同じ時代のガリアにはデュファイとバンショワがいる」⁽⁶⁸⁾ と述べた。今日美術史においてもルネサンスの美術を「新しい芸術 ars nova」と呼び倣わすが、それは本来音楽を指す言葉であった。15 世紀初頭にブルゴーニュの宮廷で花開いた美術と音楽における「新しい芸術」の接点を象徴するもの——それがまさしくファン・エイク兄弟の《ヘントの祭壇画》「奏楽の天使」のオルガンである。

(68) Johannes Tinctoris, *Opera Theoretica, Ila: Proportionale musices*, Facsimile Edition (ed. by Albert Seary, American Musicological Society), Hänssler Verlag 1998, 10. 寺本、2004、24 頁を参照。

主要参考文献一覧

- G. Adler, *Der Stil in der Musik*, Leipzig, 1911
- J. R. J. van Asperen de Boer, *A scientific re-examination of the Ghent alterpiece*, in: Oud Holland Nr. 93, Quarterly-Nr. 3, 1979
- L. Behling, *Die Pflanze in der Mittelalterlichen Tafelmalerei*, Weimar, 1957
- H. M. Brown, *Musical Iconography: A Manual for cataloguing Musical Subjects in Western Art before 1800*, New York, 1972
- , *Iconography of music*, in: The New Grove Dictionary of Music and Musicians, vol. 9, 1980, 13
- G. Corinth, *Eine spielfähige Rekonstruktion des gotischen Positives vom Genter Altar*, ISO year-book, 1991
- , *Akustische Untersuchungen an der strengen Rekonstruktion einer gotischen Kleinorgel* (Vortrag bei der Tagung der Deutschen Gesellschaft für Akustik), Dresden, 2008
- E. Dhanens, *Hubert und Jan VAN EYCK*, Antwerpen, 1980
- W. Ditley, *Der entwicklungsgeschichtliche Pantheismus nach seinem geschichtlichen Zusammenhang mit den älteren pantheistischen Systemen*. Gesammelte Schriften
- Exh. cat. *Vermeer and Music. The Art of Love and Leisure*, National Gallery Company, London, 2013
- Exh. cat. *The Road to Van Eyck*, Rotterdam, 2012
- D. Fallows, *Gilles de Binchois*, in: The New Grove Dictionary of Music and Musicians, vol. 2, 710
- R. Hammerstein, *Musik und bildende Kunst. Zur Theorie und Geschichte ihrer Beziehungen*, in: IMAGO MUSICAE I, 1984, 11–12
- Lexikon der Orgel. Orgelbau- Orgelspiel- Komponisten und ihre Werke- Interpreten, hrsg. von Hermann J. Busch und Matthias Geuting, Köthen, 2007
- A. Jaschinski, *Engelmusik*, in: MGG, Sachteil 6, 8–27
- E. Panofsky, *Who is Jan van Eyck's "Tymotheos"?*, in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, xii, 1949
- E. Panofsky, *Die altniederländische Malerei*, Köln, 2006
- O. Pächt, *Van Eyck. Die Begründer der altniederländischen Malerei*, München, 1989
- T. Phillips, *Music in Art*, München, New York, 1997
- G. Pochat, *Bild-Zeit. Zeitgestalt und Erzählstruktur in der bildenden Kunst des 14. Und 15. Jahrhunderts*, ARS VIVA Bd. 8, Wien, Köln, Weimar, 2004
- C. Sachs, *Barockmusik* in: Jahrbuch Peters, Leipzig, 1919, 7–15
- T. Seebass, *Musikdarstellung und Psalterillustration im frühen Mittelalter*, 2 Bde., Bern, 1973
- , *Musikikonographie*, in: MGG, Sachteil, 6, 1321
- J. Tinctoris, *Opera Theoretica, IIa: Proportionale musices*, Facsimile Edition. Ed. by Albert Seary, American Musicological Society, Hänssler Verlag, 1998
- P. Wilson, *The organ in western culture, 750–1250*, Cambridge: Cambridge University Press, 1993

越宏一『ヨーロッパ中世美術講義』岩波セミナーブックス 82、岩波書店、2001 年

———,『ナチュラリスティックな植物表現の成立——デューラー前史・総論』明治

- 学院大学言語文化研究所『言語文化』第30号、6-30頁
 木村佐千子『古学の演奏と演奏習慣——その歴史と実態、現代的意味について——』獨協大学『ドイツ学研究』第56号、2006年
 ——、『ドイツ語圏の鍵盤音楽（Ⅰ）——中世からウィーン古典派まで——』獨協大学『ドイツ学研究』第63号、2010年
 寺本まり子『旧約聖書から生まれた音楽 詩篇の音楽』音楽之友社、2004年
 前川誠郎『西からの音——音楽と美術』彩流社、1990年
 デューラー『ネーデルラント旅日記』前川誠郎訳、岩波文庫、2007年
 『ヨハネの黙示録』小河陽訳、岩波書店、1996年、29-30頁

図版一覧

- 図1 アンゲリカ・カウフマン《音楽と美術の間で逡巡する自画像》ノステル修道院、ウェイクスフィールド 1791年
 図2 ビーター・フランス・デ・ノーテル《ヘントの祭壇画を見学するデューラー》エンスヘーデ、トウェンテ国立博物館
 図3 ファン・エイク兄弟《ヘントの祭壇画》表扉 ヘント、聖バーフ大聖堂 1432年
 図4 ファン・エイク兄弟《ヘントの祭壇画》日曜日礼拝画（両翼を開いた状態）
 図5 ファン・エイク兄弟《ヘントの祭壇画》「奏楽の天使」合唱する天使たち
 図6 ファン・エイク兄弟《ヘントの祭壇画》「奏楽の天使」オルガンを演奏する天使
 図7 ファン・エイク兄弟《ヘントの祭壇画》日曜日礼拝画中央部「デシス」（上段）および「子羊の礼賛」（下段）
 図8 シャルトル大聖堂 南トランセプト 扉口「デシス」 1200-1220年頃
 図9 『カサナテンセのミサ典書』（Ms. 1909）「マエスタス・ドミニ」ウィンザー城、王立コレクション 1400年頃
 図10 ファン・エイク兄弟《ヘントの祭壇画》「アダムとイブ」
 図11 ランブール兄弟《いとも豪華なる時祷書》「キリストの鞭打ち」（fol. 144）（部分）シャンティイ、コンデ美術館（Ms. 65）
 図12 ファン・エイク兄弟《ヘントの祭壇画》「歌う天使」（部分）
 図13 ファン・エイク兄弟に基づく《命の泉》マドリッド、プラド美術館
 図14 《ユトレヒト詩篇》詩篇150篇挿絵（fol. 63）、ユトレヒト大学図書館 Ms. 32、820-835年頃
 図15 ファン・エイク兄弟《ヘントの祭壇画》「奏楽の天使」のオルガン（部分）
 図16 ポジティブ・オルガン（歴史的復元楽器）ヴィンデスハイム、オルガン博物館 1988年
 図17 ポジティブ・オルガン（歴史的復元楽器）マインツ、個人像 1986年
 図18 《ヘントの祭壇画》「奏楽の天使」オルガンの鍵盤（部分）
 図19 ポジティブ・オルガン「鍵盤」ヴィンデスハイム、オルガン博物館
 図20 ポジティブ・オルガン「最前列のパイプ列」ヴィンデスハイム、オルガン博物館
 図21 《ヘントの祭壇画》「奏楽の天使」オルガンのパイプ列（部分）
 図22 ポジティブ・オルガン（側面から）ミクスチュア ヴィンデスハイム、オルガン博物館
 図23 ヤン・ファン・エイク《ティモテウスの肖像》ロンドン、ナショナル・ギャラリー

リー 1432 年

- 図 24 マルタン・ル・フラン《貴婦人の擁護者 *Les Champion des Dames*》「デュファイとバンショワの肖像」(fol. 98r) パリ、国立図書館 (Ms. Français 12467) 1451 年
- 図 25 《貴婦人と一角獣》のタペストリー「聴覚」パリ、クリュニー中世美術館 1500 年頃
- 図 26 イスラエル・ファン・メッケネム《オルガンを弾く夫婦》(B. 175) 銅版画 1503 年頃
- 図 27 ヨハネス・フェルメール《音楽のレッスン》油彩画 ロンドン、王立コレクション 1662 年頃
- 図 28 ヴァージナル (アントウェルペン アンドレアス・ルッカーズ制作) アムステルダム、王立博物館 1640 年

図版出典 (図版番号順)

- T. Phillips, *Music in Art*, München, New York, 1997: 図 1, 24
- E. Dhanens, *Hubert und Jan VAN EYCK*, Antwerpen, 1980: 図 2, 3, 4, 5, 6, 7, 12, 13, 15, 18, 21, 23.
- R. C. Calkins, *Monuments of Medieval Art*, Oxford, 1979: 図 8
- Exh. cat. *The Road to Van Eyck*, Rotterdam, 2012 : 図 9, 10, 11.
- P. Wilson, *The organ in western culture, 750-1250*, Cambridge University Press, 1993: 図 14
筆者撮影 : 図 16, 19, 20, 22.
- G. Corinth, *Akustische Untersuchungen an der strengen Rekonstruktion einer gotischen Kleinorgel* (Vortrag bei der Tagung der Deutschen Gesellschaft für Akustik), Dresden, 2008: 図 17
- 展覧会カタログ『フランス国立クリュニー中世美術館所蔵 貴婦人と一角獣展』国立新美術館、2013 年 : 図 25
- The Illustrated Bartsch, VI. 269 : 図 26
- Exh. cat. *Vermeer and Music. The Art of Love and Leisure*, National Gallery Company, London, 2013: 図 27, 28

„Die Musizierende Engel“ aus dem Genter Altar von Hubert und Jan van Eyck

— Eine Analyse aus der Sicht der Musikikonographie

Aika AOYAMA

Musikikonographie ist ein relativ neues Feld der Musikwissenschaft, das in engem Kontakt zwischen Kunstgeschichte und Musikwissenschaft entstand. Unter dem Einfluss von Aby Warburg (1866–1929) und seinem Schüler Erwin Panofsky (1892–1968) begann man in der Kunstwissenschaft Form und Stil einerseits und Inhalt andererseits als Gegenstand der Analyse auseinanderzuhalten. Seither ist mit Ikonographie/Ikonologie die Erforschung des Bildinhaltes gemeint.

Bis zum Zweiten Weltkrieg lag das Hauptinteresse der Musikikonographie in erster Linie in der Realienforschung, die aus den Bildwerken Informationen über den Bau von historischen Musikinstrumenten und die Aufführungspraxis zu extrahieren versuchte. In der 2. Hälfte des 20. Jhs. beschäftigte sich die Forschung dann zunehmend auch mit anderen Aspekten der Verbildlichung von Musik und den Musizierenden.

Obwohl einer der wichtigsten Gegenstände der Musikikonographie die Werke der bildenden Kunst sind, wird dieser Forschungsaspekt in der heutigen Kunstwissenschaft, vor allem in Japan, nicht ausreichend beachtet. In der vorliegenden Arbeit soll gezeigt werden, wie das Ergebnis der Musikikonographie die Sicht der Kunstgeschichte erweitern kann, was sich am Beispiel der „Musizierenden Engel“ des Genter Altars aus dem Jahr 1432 gut darstellen lässt.

Der Genter Altar ist ein gigantisches Werk, in dem das Schaffen der Brüder Van Eyck kulminiert. Die Details des Werkes machten und machen es zu einem ausgezeichneten Studienobjekt in mehreren Fachbereichen, wie z. B. der Botanik auf Grund der exakten und zahlreichen Pflanzendarstellungen. Wegen der überaus genauen und detailreichen Darstellung der gotischen Positiv-Orgel in dem „Musizierenden Engel“ setzten sich viele Musikwissenschaftler aus organologischen Interessen mit diesem Gemälde auseinander. In den 1980er Jahren wurden mit Hilfe der Arbeit verschiedener fachwissenschaftlicher Gruppen fünf spielfähige gotische Orgeln nach dem Gemälde rekonstruiert. (Eine der rekonstruierten Orgeln ist im Orgel-Museum in Windesheim zu besichtigen). Durch den ausführlichen Rekon-

struktionsbericht von Dr. G. Corinth, einer der Forscher der Fachgruppen, lässt sich heute nachvollziehen, dass die Brüder Van Eyck ein erstaunlich detailliertes Wissen über das Instrument besessen haben müssen.

Der konkretere Bildinhalt des Gemäldes „Musizierende Engel“ des Genter Altars lässt sich durch die Inschrift auf den Bildrahmen der Tafeln feststellen. Dort werden die Texte aus dem Psalter zitiert, wo es heißt: „Lobet den Herren mit Saiten und mit Orgel“ (Psalm 150, 4). In mehreren Psalter-Handschriften wurden bereits ab dem 9. Jahrhundert verschiedene Orgeln gemalt, wie zum Beispiel in dem *Utrechter Psalter* (fol. 83) oder dem *Stuttgarter Psalter* (Biblia fol. 23, f. 163v) aus der Karolingerzeit. Die Tafel des Genter Altares steht unter dem Einfluss der Bildtradition der Psalter Handschriften, in denen eine Orgel als das Hauptinstrument im Mittelpunkt des Psalters steht.

Am Ende des 15. Jahrhunderts zeigt sich aber eine deutliche Tendenz zur Säkularisierung des Themas. Der Kupferstich von Israhel van Meckenem um 1500 stellt keine Engel, sondern ein Ehepaar in seiner Wohnstube dar, das zusammen eine Portativ-Orgel spielt. Die Orgelspieler, die früher kirchliche Musik im Bild spielten, wechseln nun zu einer weltlichen Musik.

Der Genter Altar lässt sich besonders mit seinen detaillierten Darstellungen wie z. B der gotischen Positiv-Orgel der Übergangszeit vom Mittelalter zur Neuzeit zuordnen und führte durch diese kompromisslose Beobachtung der Welt zu einer neuen Stilrichtung in der Malerei.



図 1



図 2



図 3



図 4



図 5



図 6



図 7



図 8



図 9



図 10



図 11



図 12



図 13



図 14



図 15

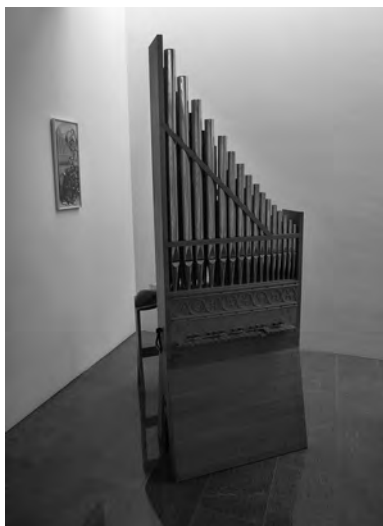


図 16



図 17



図 18



図 19



図 20

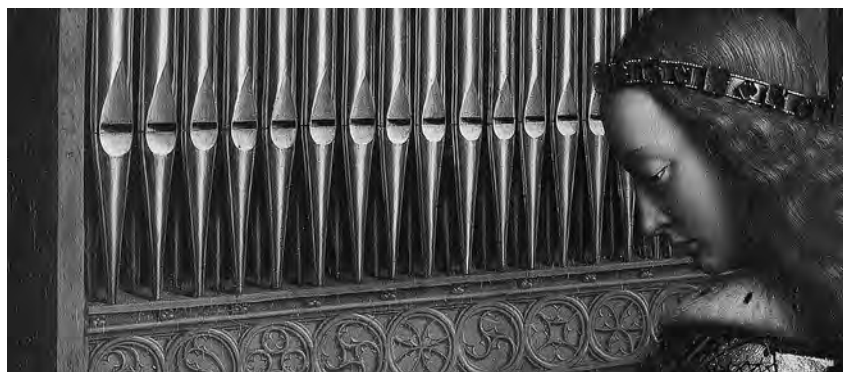


図 21



図 22



図 23



図 24



図 25



図 26



図 27



図 28